CUADERNOS
DE LA
UNIVERSIDAD DEL AIRE
DEL CIRCUITO CMQ



CURSO DE VERANO DE 1949

ARTES Y LETRAS DE NUESTRO TIEMPO

Octubre 1949

Talleres de
EDITORIAL LEX
LA HABANA

20 cts.

UNIVERSIDAD DEL AIRE

DIRECTOR: DR. JORGE MAÑACH

EXTRACTO DEL REGLAMENTO DE LA UNIVERSIDAD DEL AIRE:

"La Universidad del Aire es una institución de difusión cultural por medio del radio. Está, por tanto, sujeta a las condiciones de acción que le imponen la índole de ese propósito y el medio trasmisor de que se vale".

. . . .

"El objeto de las disertaciones de la Universidad del Aire es principalmente despertar un interés en los temas de la cultura. Por consiguiente, no aspiran a impartir conocimientos detallados o profundos, sino más bien nociones introductoras y generales que abran una vía inicial a la curiosidad de los oyentes. Como el grado de cultura de éstos tiene que presumirse muy diverso, se procurará prescindir en las disertaciones de todo lo que suponga una considerable formación previa, así como de tecnicismos y pormenorizaciones que fatiguen la atención. Los trabajos deberán ser redactados con toda la llaneza de estilo y amenidad de contenido que el tema permita, procurándose sintetizar y dramatizar lo más posible la exposición, y cuidando más en todo momento de la comprensión de los oyentes que del propio lucimiento".

Las audiciones de la UNIVERSIDAD DEL AIRE se trasmiten todos los domingos de 3 a 4 p.m. por el

CIRCUITO CMQ

RADIOCENTRO

LA HABANA, CUBA

Andrés Eloy Blanco

La poesía de raíz popular

PARA mayor facilidad en la exposición trataré de desarrollar el tema en forma que resuma consideraciones de carácter general e histórico y experiencias personales, para arribar en esta forma, al través de la desventura y aventura de mi pueblo a las razones y raíces de mi propia poesía popular.

Sería largo y laborioso internarse ahora en las distinciones entre lo popular y lo folklórico. Con suprema sabiduría podréis encontrar estas diferencias en la obra magistral de Don Fernando Ortiz; y en cuanto a lo venezolano, os recomiendo los estudios de mi querido compatriota Juan Liscano. Me limitaré a formular una advertencia que nos sirva de punto de partida. Lo folklórico, diversamente definido desde Thoms, hace 103 años, hasta hoy, consiste, definitivamente, en el saber del pueblo. Lo que nos viene de su ciencia, de su amargura, de su penoso aprendizaje; la cultura popular tradicional de que nos habla Don Federico de Onis, lo que podría llamarse el arte colectivo de la intuición, la dialéctica de la filosofía inédita, la cultura de los incultos y la sabiduría de la inocencia.

El vocablo "popular" responde a acepciones diferentes. Hay muchas cosas que pueden hacerse populares por la moda, que pueden ir al pueblo y popularizarse y adoptarse, sin que por ello puedan ostentar raíz folklórica, esto es, sin que adquieran el cuño, la marca de fábrica del pueblo, que es, en su misteriosa elaboración, el único que ha hecho lo que es exclusivamente

suyo y lo que puede reflejar con absoluta pureza y leal traducción las características, las virtudes, la manera peculiar de ser, de sentir y de reaccionar un pueblo determinado. En lo popular, con frecuencia, el creador es un artista culto; en lo folklórico, la creación es exclusiva del pueblo.

Mariano Picón Salas ha hecho un buen estudio de la trayectoria del costumbrismo en Venezuela, desde 1903, cuando aparecen los primeros escritos de ese género. A su vez, Uslar Pietri dedica al tema un capítulo de su libro "Letras y Hombres de Venezuela". En sus líneas se proclama la existencia de lo hispano-americano y a la vez la convivencia, dentro de ese estilo general, de las modalidades regionales. Sin duda alguna, hay un tono venezolano, como un tono cubano, un tono mexicano, ecuatoriano, etc., en el concierto de la expresión hispano-americana. Hace resaltar el escritor caraqueño dos cualidades en el venezolano: la inventiva y el sentimiento igualitario. A este respecto debo apuntar una experiencia personal: entre los cuatro o cinco millones de venezolanos, la población llanera ha sido la más desventurada. La guerra, el paludismo, el abigeato, el mal gobierno, el latifundio en su expresión suprema diezmaron la población llanera en forma despiadada —en Venezuela hubo un terrateniente que, entre otras muchas propiedades, poseía hatos cuya extensión territorial excedía a la de cualquier República Centroamericana. El llano fué el granero de la independencia y la fuente de suministros de la larga guerra federal. El potencial humano de la llanura venezolana ha disminuído posiblemente en la mitad de sus efectivos. Calabozo, capital espiritual de la llanura tiene alrededor de treinta templos y su población no alcanza a los 10,000 habitantes; la región de Guayabal, de donde sacara Boves en veinte días 8,000 potros para sus cargas mortales de La Puerta, no podría agrupar hoy 1,000 caballos que pudieran soportar una campaña. Pues bien, mientras Caracas sobrepasa al medio millón de habitantes y Oriente, la Cordillera, el Zulia, Lara ofrecen prosperidad y crecimiento, todavía hoy y todavía para mucho tiempo el deshecho pueblo llanero, enfermo, pobre y errabundo marca el tono y la fisonomía de conjunto del alma venezolana. La fuerza incomparable de la inventiva del lla-

nero y su sentido igualitario han sido tales que hoy, cuando se quiere representar a Venezuela en un tipo que pueda ofrecerla de una vez, predomina en él la cadencia, el aire malicioso, el ímpetu y la pausa oportunos del hombre de la pradera. Yo he nacido en el Oriente de Venezuela, he residido en todas las regiones y de la única que se me ha "pegado", como se dice usualmente, el tono, el dejo, la peculiar cadencia del hablar, es de la sabana, donde pasé tres años.

El costumbrista venezolano del siglo pasado quiso ceñirse a la raíz. Correa, Daniel Mendoza, Bolet Peraza, Francisco de Sales Pérez, trasladan a sus escritos las figuras y costumbres del pueblo; después de ellos vienen Rafael Bolívar, Delfín Aguilera y Miguel Mármol. Paralelo al costumbrismo de aquellos anota Picón Salas "el tradicionismo" del insigne Don Arístides Rojas. Ahora bien, en todo ese tesoro de gracejo no encontramos sino la simple presentación de los hechos y de los seres. Se relatan las fiestas, las comparsas, las ceremonias. Se dice lo que dicen las gentes del pueblo, se pinta su escenario, su palabra y su vestidura, se ofrecen las imágenes sobre un fondo chino que no tiene perspectivas ni proyecciones. Obra magnífica la de los costumbristas, adolece de la carencia de investigación social y acaso le sobre cierto carácter de información superficial, como para turistas. La tipicidad en las obras de los escritores, aparece así algo superficial y desprovista de exploración y encauzamiento. En una palabra, no intentaron la canalización pedagógica de la fuerza anímica del pueblo.

La frecuencia del animal en las leyendas y relatos del pueblo venezolano, tiene mucho de indígena, pero no es exclusiva de la región. Ciertamente lo típicamente venezolano viene del indio, del negro y del español. Y en hora más avanzada de la vida nacional, el mestizaje, las guerras, especialmente la emancipadora, la federal y la castrista han hecho aportes innegables. Uslar Pietri se refiere a la frecuencia de los personajes animales, en especial a Tío Tigre y Tío Conejo. Considera que el conejo es típico de Venezuela en la pugna de los dos personajes antagónicos. No lo creo así; hay varios ejemplos extranjeros en que la liebre vence al mismo zorro. Tío Tigre es la fuerza; Tío Conejo es la astucia

que siempre vence al poderoso felino. Los relatos se complacen en dejar al tigre, a cada paso, en el más completo ridículo. Pero Uslar sólo ve en el conejo la "viveza", que es la listeza de los "vivos".

Estoy de acuerdo en que el pueblo aplaude a Tío Conejo con su "cúmulo de turbias condiciones", con sus tretas que a veces nos hacen pensar en que el verdadero inocente es Tío Tigre y que la astucia, llevada a la hipocrecía nos lleva al momento de declarar que Tío Conejo es un bribón irrespetuoso.

Pero sin desconocer el mérito y la validez de esas observaciones, considero que es preciso ir más allá, a la raíz de la disputa eterna para llegar de nuevo a la traducción fabulística que el pueblo ha logrado hacer de esa tragedia. Como dice Uslar los costumbristas sólo exponen lo pintoresco y no se llegó al análisis del alma popular, ni se ha pensado en dejar que el pueblo se exprese. Pero esta última frase nos interesa profundamente. Ella hace juego con esta otra del mismo autor: "En muy escasa medida la literatura venezolana ha sabido aprovechar el rico venero de consejas, leyendas, cuentos y personajes que la tradición oral ha conservado en nuestro pueblo, y que hubiera podido servir para elaborar una literatura infantil, un fabulario mágico, una escena de títeres, un verdadero teatro del pueblo y hasta la raíz propia de un gran arte popular".

Muy de paso he de decir que a varios ministros de Educación de mi país propuse la creación o adaptación del servicio de teatro ambulante, en forma parecida a la "Barraca" española, acomodándola a las finalidades de un teatro folklórico y popular. Hasta llegué a hablar hace unos años en la Habana con Rafael Marquina para que él fuera a ayudarnos en el proyecto, por lo que atañía a la organización del servicio y a su extensión hasta obras populares y clásicas españolas. Nada pude lograr en mis sucesivos intentos y fué sólo hace algunos meses cuando el último Ministro de Educación de Venezuela, Dr. Prieto, me pidió la redacción definitiva de un proyecto para ponerlo inmediatamente en práctica. Hasta ese momento las cosas se habían limitado a algunos esfuerzos singulares y a la publicación de una revistica intitulada "Onza, Tigre y León", de poco o de ningún provecho.

Volviendo al tema, considero que debería estudiarse mejor la figuración de Tío Conejo como animal triunfante en la fábula popular; porque podría ocurrir que dicho triunfo fuera cosa relativamente reciente e invención de un pueblo de formación posterior al pueblo indio de Venezuela. En efecto he podido ratificar personalmente cuanto nos relata en un interesante libro Martín Matos Alvelo, acerca de las creencias y costumbres de los indígenas actuales del Vichada y Alto Orinoco. Todo el pensamiento cotidiano o trascendental del piaroa, del baniba, del maquiritare, se afronta a la presencia de dos seres superiores: Napa, o el bien, que toma otros nombres en las diversas tribus, y Máuari o el mal, que es el Canaima de la selva Guayanesa. Napa es la inocencia y la bondad infinitas, incapaz de hacer daño ni a los mismos pecadores; Máuari es la fuerza punitiva y sobornable; Napa no es ni siquiera una fuerza premial; es la gracia sonriente, la pureza inmóvil, el modelo de la honrada conciencia. Pues bien, en sus danzas, en sus sacrificios, en sus cantos, en sus ofrendas, los indios no se acuerdan de Napa. La Danta o tapir, bestia sagrada, pasa por un sembrado de yuca y el indio, temeroso, arranca las yucas de su tierra y las arroja al río, como ofrenda a Máuari, de quien el tapir es fiera encarnación. Como Napa es incapaz de hacer daño, no hay para qué tenerle complacido. En cambio las ofrendas están destinadas solamente a desarrugar el ceño de Máuari, a sobornar al poderoso funcionario del cielo.

Ese culto a la fuerza, hijo del mito, a su vez hijo del miedo, esa aceptación de la derrota de Napa, que es bondad y justicia, es un aporte de savia que va al caudal de sangre en la nueva fórmula humana, a nombre del indio fatalista y contemplativo. El negro trae, a su vez, sus complejos de servidumbre, su tradición milenaria de predominio musical, su "sensualidad delirante" de que habla Gil Fortoul; y al mismo tiempo acude el ingrediente hispano-arábigo, en el que señorean, por sobre sus múltiples calidades, el sentido beligerante y migratorio del "plus ultra" y el soberano y nativo impulso de la libertad, junto con la peculiar propensión al sojuzgamiento de la naturaleza. Y todo ello, panteismo y monoteismo, fatalidad y rebeldía, pasión y rendición, pugnacidad y derrotismo, se juntó en el mestizo criollo, con su

condición a la vez retrechera y tímida, audaz, elusiva, fantasiosa, "salidora y quedada", que él mismo ha definido cuando resume su acción en aquella frase: "salida de caballo y llegada de burro". En la complejidad de su formación se justifican los altibajos de su actitud cotidiana o histórica, por la mayor o menor salida y posibilidad que hayan tenido sus diversas cualidades.

Ese pueblo ha sido dejado, abandonado a su propia suerte, sin permitírsele su completa expresión. Retardado lo feudal en España, se trasladó a América y aquí tomó su modalidad especial en las formas políticas y en las formas del goce de la riqueza. Venezuela soporta durante dos siglos de esclarecida cultura la supervivencia del concepto patrimonial del gobierno; es una de las tierras donde los derechos de libertad están subordinados a los derechos de patrimonio. Al través de ese régimen, marcha el espíritu nacional, presenciando la repetición de Máuari en el Jefe, metida el alma entre el miedo y el ansia de expresión. En ese clima, Napa se ha refugiado en la esperanza. Ya terciado el hombre del pueblo nuevo, la muchedumbre no rinde ofrendas al fuerte; eso lo hacen aquellos que debieron ser los sacerdotes; los intelectuales. El pueblo se refugia en su gracejo, en sus danzas, cantos y música simbólica, en su coplero alusivo, en su humorismo sano, donde sólo él mismo se hiere. Encuentra intérpretes leales. Keoncio Martínez y Francisco Pimentel, dos estupendos intérpretes de la expresión nacional, se sitúan ellos mismos, cuando escriben, en el papel más pobre. Tío Conejo y Tío Tigre no son solamente la apología de la "viveza", sino también la reacción ya viva contra Máuari, el refugio de la justicia y el arrimadero de la inocencia, tal como podemos verlo en las películas de Charlie Chaplin. Y surge un tesoro folklórico, algunas de cuyas manifestaciones pudieron presenciar Don Fernando Ortiz y sus compañeros de misión en febrero de 1948. Y con Tío Tigre y Tío Conejo, con su miedo milenario y su inquietud ya secular, mi pueblo ha conservado una virtud invencible: la honradez. Es uno de los pueblos más honrados de la tierra.

De pensar en todo cuanto os he hablado, durante los largos días de la Cárcel, nació mi Juan Bimba. Al hablar de él, salto de lo folklórico a lo popular, o mejor dicho, a lo que buscó, para

asentarse, la raíz popular. También os ahorraré, porque es cosa muy tratada, establecer las diferencias entre lo popular y lo plebeyo. En un magnífico estudio mi compatriota Paz Castillo distingue el arte de inspiración popular y el plebeyo y apunta los fenómenos plebeyistas ocurridos durante la trasplantación del naturalismo. En la brevedad del tiempo disponible os diré apenas que fué en la Cárcel donde torció, definitivamente, hacia la raíz del pueblo, mi propia raíz. Allí, pegado a él, consideré su destino. El había impuesto en Suramérica su modo de combatir, su modo de libertar, su modo de invadir sin conquistar. Y se había quedado a la zaga de su propia labor. Siguió siendo, sin ser ya el indio, el hombre en presencia de Máuari. Pueblo de improvisación y de bondad, era superior a sus conductores. Mientras él había llegado a tener la materia prima de un gran pueblo libre, sus guías le presentaban, loándole, pregonaban su bravura, su honradez, su nobleza, su resistencia, encuadrada en el concepto de "buena medra" aplicado al caballo sabanero. Pero le presentaban así, bravo y amante de la libertad, como presenta el domador al león, de manera que resaltara el mérito de haberle domado. Se limitaban a describirlo en sus trajes, en sus costumbres. Y hablaban, y hablan de su exaltación de la "viveza", sin decidirse a afirmar que ese acogimiento a la astucia tiene mucho de fuga, de evasión del alma esclavizada, de esguince defensivo contra la fuerza codiciosa, explotadora, invencible.

Y gustaban de llevar a ese pueblo a mirarse a sí mismo, gracioso y capitulado. No querían rescatarle y menos incitar, estimular el desarrollo de sus grandes posibilidades o respaldar con doctrina y acción sus virtudes extraordinarias. Y le enseñaban una historia de mito y personalismo.

Consideré que a esos hombres de la cultura, que describían al pueblo, les convenía dejar así la pintura en lo pintoresco. Mientras ellos se internaban en la sociología o en la literatura, para dejar a lo vivo las debilidades del carácter nacional y lamentar su propensión a la malicia y su exaltación del mito en el canto, en la conseja, en la comparsa, ellos tenían a bien ser los valuartes intelectuales del mito. Y salían de una conferencia "costumbrista", a distraer en Maracay o en cualquier parte al

Dios omnipotente que tenía a los espíritus sin voz. Ellos describían a Napa y estaban con Máuari.

Comprendí que no se trataba de escribir una cosa y hacer otra. Cuando yo era abogado en los llanos, el cliente que me otorgaba poder para defenderle en un pleito, pretendía que yo le acompañase en todos sus demás problemas y que me hiciera enemigo de sus enemigos personales, porque yo era su apoderado. Y ese tenía que ser el camino de la lírica que surgiera de mi convivencia con el pueblo. Escribir y actuar. No encerrarse en lo meramente costumbrista, sino elevar sus dolores del medio al plano del dolor universal. Eso, universalizar su angustia. Y ennoblecerle en el reflejo que de él hiciera, tomando de él todo el material. La exaltación de sus grandes virtudes, el estímulo a su gran posibilidad de hacer ofrendas y sacrificios a Napa y no a Máuari.

Por eso, yo no saqué a mi Juan Bimba del Juan Bimba vil, torpe, taimado, esclavo voluntario que otros ofrecieron a la fábula. Busqué, precisamente, a Juan Bimba, en sí mismo, el de mi casa, cuando yo era niño y mi madre me llamaba Juan Bimba porque otro me pegaba y yo no había podido pegarle al otro. El Juan Bimba que lo paga todo, pero sin envilecerse ni huir. El Juan Bimba que, ni roba, ni ruega. Y aspiré a cooperar en la tarea de dar fuerzas y armas de voz y de ánima al Juan Bimba que no sólo no sabía castigar, sino que ni siquiera tenía la oportunidad de perdonar.

Así lo llevamos a los presos en la cátedra que regenté en el presidio mismo, cuando fundamos la primera Universidad Popular. Así lo llevamos a la calle. Así adoptó mi pueblo el nombre, para elevarse y ennoblecerse cada día más, para dar cada día lo mejor de su espléndida capacidad. Así lo recibió mi organización política y así, como lo llamen, Juan Bimba, Juan Parao, Carmelito y Cantaclaro, está unido a nosotros hasta su día solar: Hasta que Napa haya vencido a Máuari.

●

Anita Arroyo

Las Artes Aplicadas

A los señores Ministro de Educación y Director de Cultura

CUANDO el viajero, desde Hernán Cortés hasta nosotros, llega "a la región más transparente del aire", como llama a México el genial Alfonso Reyes, sus ojos sorprendidos y admirados hallan la eterna fiesta del más maravilloso de los espectáculos de color, no sólo el de sus bellezas naturales, sino el de sus artes todas y muy especialmente las artes populares que inundan el país desde los tiempos más remotos y le dan un carácter y una personalidad únicos e inconfundibles.

Nuestro caso no es, ni con mucho, tan brillante, ni tenemos la maravillosa tradición artística indígena del pueblo mexicano o del peruano, por ejemplo, pero en algo vamos a imitar a nuestros queridos hermanos de México y es en conducirnos esta tarde imbuídos de su fuerte espíritu nacionalista con respecto a nuestro país. ¡Ah, si en Cuba sintiéramos el profundo amor por lo nuestro que sienten por lo suyo los mexicanos! Al menos, yo voy a intentar, una vez más, poner en práctica el lema que me inspira en mis trabajos: "El premio de los certámenes no ha de ser para la mejor oda, sino para el mejor estudio de los factores del país en que se vive". Ni que decir tengo que el pensamiento es de Martí y que mucho hubiera complacido a él una Universidad del Aire, y de la tierra, que diera preferencia y pusiera énfasis en la investigación, en todo orden de cosas, de lo cubano...

En la obra "Las Artes Industriales en Cuba", culpable de que yo me encuentre esta tarde aquí, se hace un recorrido de las artes aplicadas a través de la Historia, precisamente para probar —esa fué nuestra tesis— su gran valor como documentos históricos, los más verídicos y directos exponentes de la vida y de la cultura de un pueblo. Pero para Uds. tiene mayor interés el que nos refiramos concretamente, y aunque sólo sea de pasada, a las artes industriales en Cuba. Nuestras cosas son, además, valga la paradoja en este país de paradojas, las menos conocidas.

Nuestro pueblo cubano es inteligente, sensible, alerta a todo progreso y, a pesar de ello, tiene generalmente muy mal gusto artístico. No hay más que asomarse a las casas del obrero, del oficinista, del ricacho improvisado, en fin, del hombre de la calle, para observar interiores abigarrados, faltos de estética, los que llamamos nosotros tan pintorescamente, "picúos". Débese ésto únicamente a la falta de educación artística popular. Naturalmente, que de ello no tiene la menor culpa nuestro pueblo, sino las autoridades en materia educacional que jamás se han preocupado por este sector fundamental de la cultura de un país.

Si carecemos de un **estilo** cubano dentro de nuestras artes popopulares (como existen indiscutibles artes industriales mexicanas o chinas, o francesas, o españolas o italianas), si aún está por originarse un **estilo cubano** dentro de nuestras industrias artísticas —problemas fundamentales todos éstos que sólo podemos apuntar—, nadie puede negar que existen artes aplicadas o industriales cubanas muy dignas por lo menos de que les hayamos dedicado varios años de estudio, recorriendo todo nuestro país, tan maravilloso como tan desgraciado en este orden de la cultura verdaderamente popular. Indice vivo de ello es precisamente el que no exista un arte popular cubano propiamente dicho, a pesar de la sorprendente sensibilidad artística de nuestro pobre pueblo inculto.

Artes **populares, industriales, aplicadas** o **"menores"**, de todas estas formas se las ha llamado. Como cosa del pueblo, salida directamente de él, son ellas humildes, modestas y ésto de la humildad y de la modestia tiene que encontrar en todas partes, y no digamos en Cuba, grandes obstáculos siempre. Pero, tema de suyo sugestivo e infinito es el de las artes industriales, así las lla-

maremos definitivamente, inabordable en su extensión sin límites. Su variedad polícroma abarca el mosaico prodigioso de la vida. Su historia, su significación y su interés no alcanzan medida. Son como el subsistir mismo. Manantial perpetuo. Porque si el arte y la vida son al fin y al cabo una misma cosa, al extremo de que llegamos a dudar entre si es el arte el que remeda la vida o es la vida la que imita al arte; las artes industriales son la vida misma, la vida en función de todas las necesidades, de todos los lugares y de todos los momentos, la vida de siempre y de todos los días...

Tuvimos nosotros principal empeño, al trabajar en este inexplorado aspecto de la Historia del Arte en Cuba, alentados por el Dr. Luis de Soto, nuestro inolvidable Maestro, en poner de manifiesto la enorme importancia que el cultivo de las artes industriales tiene para nosotros, la necesidad imperiosa en que se encuentra el país de apoyo oficial en este sentido, en la seguridad de que, no sólo ha de constituir su propagación y auge una positiva fuente de riqueza para la nación, y el modo más práctico de diversificar la Enseñanza, sino un vocero cultural de primer orden y un medio seguro y eficaz de progreso.

En medio de los diferentes ensayos y conatos de organizaciones privadas que propiciaran la vida de nuestras industrias artísticas, pocos ejemplos de tesonera perseverancia como la fundación y sostenimiento durante veinte y cinco años de las Academias Gratuitas de Artes Aplicadas de "El Arte", fundadas por Ana María González en el año de 1924 con el propósito de brindar a todos y a la mujer cubana en particular, la oportunidad real de poner en acción, para su espiritual recreo y beneficios prácticos, sus facultades creadoras en el campo infinito de las aplicaciones artísticas.

En esta era de reivindicaciones en que en masa se reclaman y se obtienen los derechos de los trabajadores y de los humildes, y en que han surgido y se han desmoronado nuevos y viejos valores, ninguna conquista tan justa, ninguna reivindicación tan merecida como el advenimiento a su jerarquía natural, el reconocimiento de su verdadera importancia y trascendencia, de las hasta ahora tan olvidadas, cuando no vilipendiadas, artes industriales.

Lo cierto es que, en el decurso de la Historia del Arte, las mal llamadas artes "menores" por colocarlas en posición antitética frente a las "grandes artes" o artes "mayores" (Arquitectura, Escultura y Pintura) han resultado siempre las cenicientas olvidadas y humilladas en todos los tratados y en todos los estudios en materia de arte. Han vivido así, como las violetas, una vida humilde y silenciosa, laboriosa e infatigable, aromando a lo largo de los siglos todos los recintos, todos los rincones. Como niñas no arribadas a la mayoría de edad, han permanecido bajo la sombra tutelar de sus hermanas mayores, hermosas y exuberantes doncellas, que acaparaban hasta ahora todas las miradas y todos los elogios. Para la crítica y los estudiosos de arte sólo contaban Arquitectura, Escultura y Pintura, tríada de diosas en el Olimpo, mientras que las otras artes, las menores o industriales: **cerámica, orfebrería, forja de hierros, vidriería, mobiliario, tapicería, mosaico** y **artes decorativas,** permanecían postergadas e ignoradas completamente. Era que, "tradicionalmente, los autores que se ocupaban de estética, filosofía e historia de las artes, partían invariablemente de modo expreso o tácito, de una previa clasificación de las artes en mayores y menores, reales y serviles, puras e industriales o útiles". (1)

Con este criterio de apreciación tan absurdo como estrecho ya que utilizaban para juzgar de la belleza de las cosas un rasero ajeno a lo artístico, cual lo es el de la utilidad, era natural que sólo las artes desinteresadas, puras o reales, aquéllas que no perseguían ninguna finalidad práctica, fueran las únicas a tener en cuenta, las verdaderas dictadoras de la comunidad artística. Si la obra más acabada de arte desde el punto de vista estético, "servía" para algo, tenía alguna aplicación útil, ipso facto quedaba desterrada, como un judío errante, de la colectividad del arte con el estigma de la plebeyez, desdoro imperdonable en la corte aristocrática y exclusiva en que reinaban, pese a su convivencia con las menores, las grandes artes puras. Pero estas soberanas no eran tan orgullosas como nos hemos complacido en suponerlas ni las artes útiles tuvieron nunca que soportar sus afrentas. Antes bien, siempre vivieron todas en la más completa y cabal armonía. Han sido los estudiosos de estas cuestiones, los autores de

estética, filosofía o historia de las artes, los que arbitrariamente las han separado en dos mundos antagónicos. Ellos han sido los que, creadores y mantenedores de castas, las catalogaron caprichosamente hasta que nuestros tiempos, y es un orgullo que puede caberles, han cambiado completamente el estado de guerra por una paz absoluta en una nueva era de total armonía. Y así podemos resumir: "El antiguo régimen ha desaparecido: al Imperio de las Artes Mayores ha sucedido la actual República de las Artes, la democratización se ha realizado" (2). Quizás sea éste el ejemplo más patente del triunfo integral de un régimen democrático.

Pero como en estos breves minutos no dispongo de tiempo —aquí convertido además en espacio— para esbozarles siquiera el extenso contenido del tema, y tampoco a nuestro auditorio —con excepción de Uds. los que me están mirando a la par que me escuchan) pueden ver —y en arte hay que "ver"—, me es posible mostrarles ilustraciones o proyecciones de todas las artes que en Cuba se han cultivado y cultivan, me limitaré a hacerles una rápida síntesis de su trayectoria histórica comenzando por nuestros primitivos aborígenes.

Es opinión generalizada, aún entre personas de cultura, que nuestros indios carecían de arte y vivían del modo más atrasado; cuando, sin llegar al grado de adelanto de otras culturas, como la maya o la azteca o la de los incas, tenían nuestros indios indudable temperamento artístico y no carecían de una vida organizada con instituciones culturales tan interesantes y sugestivas como los "areítos". Pero lo que más nos interesó a nosotros al estudiar sus artes, especialmente la cerámica, fué su profundo **sentido decorativo,** pues ahondando en sus motivos, nos encontramos con el primer gran filón, un filón casi enteramente inexplotado, por absolutamente desconocido, de lo genuinamente cubano, eso que tanto debiéramos buscar para inspirar en motivos locales nuestras artes. (Unica excepción: el caso de Gundrum.)

El material arqueológico de nuestras artes primitivas es tan rico y abundante que con él —disperso en toda la Isla— se podrían llenar varias salas de un Museo. Pero de los motivos decorativos taínos solamente habría tema suficiente para toda una

charla, por lo que pasaremos, siguiendo este vertiginoso recorrido, ya al PERIODO COLONIAL, dividiendo dentro de él nuestro vuelo de exploración, de acuerdo con los materiales utilizados en nuestras principales industrias artísticas. Así, pues, tócanos ahora esbozar someramente el capítulo que titulamos "La Madera", uno de los más extensos del libro por su rico, original y abundantísimo material. Mucho habría que decir del valor y destino de las maderas cubanas. En nuestro campo de acción estudiamos las manifestaciones de arte industrial más importantes: **techos, artesonados** (son admirables los del Convento de Santa Clara que estudiamos profusamente), **balcones** —¡ah, el encanto de nuestros balcones coloniales!— (especialmente los de Trinidad y Santiago de Cuba); **ventanas** de todas las formas (son particularmente bellas y originales las de Trinidad); **puertas, mamparas y persianas**, llenas todas del misterioso embrujo de otros tiempos; **retablos** y **altares** magníficos (como los de Santa María del Rosario, Guanabacoa y Bayamo); y **muebles,** capítulo éste de suyo tan vario y vasto que no necesito más que apuntarlo. La Historia del Mueble en Cuba es tema sólo él de uno o varios libros. Pero con cada arte industrial sucede lo mismo. Imaginaos el rico capítulo de los METALES ARTISTICOS; románticas **verjas, ventanas y balcones,** verdaderos encajes de hierro, a los cuales no podemos ni siquiera asomarnos; **plateria, lampistería,** etc....

Y después nuestro ARTE VIDRIERO COLONIAL, aquellos maravillosos medios puntos coloniales con lucetas semicirculares, preciosos abanicos translúcidos, en los que la luz juega con el color en deliciosas sinfonías cromáticas que incitan la imaginación, y de los que ya casi no nos quedan ejemplos porque los han **arrancado,** con verdadera e incomprensible saña demoledora, de nuestros edificios coloniales (yo misma con verdadero escándalo los he visto quitar del Convento de San Francisco), y la CERAMICA que no ha alcanzado mayor auge por falta de apoyo oficial, pues tesoneros artistas se han empeñado en industrializar este arte de infinitas posibilidades en nuestro país. Y la INDUSTRIA DEL SUVENIR, capítulo que llena casi todo él la sin par Isabel Chappotin, y LAS ARTES DE LA AGUJA, con la historia del arte del vestido en Cuba, que de por sí sola constitu-

yen material inasible aquí por lo pródigo e importante, capítulo que en nuestro libro debo a la generosidad única de la inmortal Ana María Borrero (a las Ana Marías deben nuestras artes populares sus mayores impulsos), y, en fin, tanta y tanta manifestación de nuestras artes, desconocidas del pueblo mismo que las cultiva, pero, sobre todo, del Gobierno, de todos los desgobiernos que ha tenido Cuba, que jamás han intentado la organización de este sector vital de la vida, no sólo artística, sino económica del país. A este efecto decíamos de la Escuela de Artes y Oficios en nuestro capítulo dedicado a la ENSEÑANZA DE LAS ARTES INDUSTRIALES: La Escuela de Artes y Oficios, ((de las que debiera haber tantas por lo menos como Institutos) por ejemplo, en la que se aprenden algunos oficios y muy pocas artes, debiera dedicar a las enseñanzas de índole artística, siempre, como es natural, orientadas dentro de sus aplicaciones industriales, muchísima más atención de la que le presta. En nuestra visita a esa Escuela, como en muchas efectuadas a otros centros, pudimos comprobar cuán mínima es la participación de los conocimientos artísticos en el plan general de materias del Programa de la Institución. Reducida la enseñanza de artes industriales a la Carpintería, y al Repujado en cuero, no existe una cátedra de Dibujo y Pintura Decorativos o de índole artístico-industrial donde el alumno adquiera la preparación necesaria para poder llevar a aplicaciones posteriores de las diversas artes del mobiliario, la forja, etc., modelos o diseños de adecuada, original y bella concepción. Pero este es un defecto común a todas nuestras escuelas, a nuestro régimen escolar en realidad. Las mal llamadas escuelas Técnicas Industriales, donde las artes industriales deberían ser enseñadas con un criterio artístico, carecen en lo absoluto de toda orientación en materia de arte y si ello es así en este sector oficial, ¿qué de extraño tiene que nuestras industrias privadas de objetos de arte en serie, salvo raras excepciones, carezcan en lo absoluto de buen gusto artístico? Para ponerles un ejemplo concreto utilizaremos el caso del arte de la lampistería:

Las industrias actuales suministran lámparas en serie con un criterio más comercial que artístico. Sin ajustarse, en la mayoría de los casos, a lo que debieran ser nuestras casas o, mejor, adap-

tándose al mal gusto imperante en la decoración en general de los hogares de la masa del pueblo cubano, han procurado nuestros fabricantes de lámparas cantidad antes que calidad artística, ésto es, han multiplicado modelos, al extremo que una sola fábrica ha sobrepasado ya la suma de mil, preocupándose más por la demanda basada en el mal gusto y la desorientación del público desconocedor en materia de decoración interior, que por un criterio artístico. Es una verdadera lástima que el alto grado de perfección técnica alcanzado por fábricas que son un orgullo de de la industria nacional, que han llenado una necesidad colectiva proporcionando facilidades extremas para que a todos los hogares cubanos puedan llegar lámparas adecuadas y económicas, no empleen los progresos alcanzado por la técnica en obtener modelos más artísticos.

La causa y el efecto de este hecho es la poca importancia concedida al factor artístico precisamente, la ausencia en estas fábricas, salvo muy raras excepciones, de verdaderos artistas diseñadores en quienes se reuna la capacidad y la competencia para lograr creaciones originales acordes con las más modernas tendencias, cuando de arte actual se trate, o fieles adaptaciones o copias de estilos, cuando se intente reproducir modelos históricos. En lugar de esto, en fábricas en cuyos talleres trabajan cientos de operarios en torno a las más eficientes máquinas, observamos reducido a la mínima expresión, cuando existe, el departamento de diseños, de donde parte el proceso entero de la fabricación, de donde debieran salir modelos seriamente estudiados y artísticamente concebidos por el lápiz de verdaderos artistas delineantes.

Nuestras industrias artísticas, si en realidad aspiran a merecer el nombre de tales, han de atender en primer lugar y concederle toda la importancia que tiene, al factor imprescindible que es **el artista creador del modelo original.** ¡Y tantos y tan buenos artistas como se mueren de hambre y de incomprensión en Cuba! Porque si el diseño es artístico, en nada perderá su valor de obra de arte el que se le reproduzca hasta lo infinito. Por ésto, antes que cantidad, deben aspirar nuestras industrias artísticas a crear y mantener la calidad.

Pero el abandono en que aún permanece ese aspecto básico dentro de las artes industriales es fiel reflejo del estado de atraso artístico en que aún nos encontramos a pesar del notable avance de estos últimos años, de la falta de gusto del público en general, que no exige la calidad artística dentro de la obra industrial por la absoluta carencia de educación estética del pueblo y, en fin, por un conjunto de circunstancias locales adversas y otros factores en cuyo análisis no podemos entrar.

Y para terminar lo que por su índole tan múltiple es inacabable, afirmaremos en conclusión que no hay razón que se oponga y sí infinidad de razones que justifican cada día con mayor apremio, por la necesidad, entre otras, de aumentar y diversificar nuestras fuentes de riqueza, la urgencia de explotar en gran escala nuestras artes industriales. Su pasado y su presente, contenido de nuestro libro, nos permiten afirmar que su desarrollo futuro, debidamente encauzado bajo la protección oficial, puede ser verdaderamente útil a los ingresos de la Nación y glorioso a su historia artística.

Mientras tanto, desde un punto de vista histórico y cultural, es al pueblo al que más le interesa conservar su propio tesoro artístico nacional en materia de artes populares. Reclame él salas de artes industriales en nuestro Museo Nacional. Reclame él este mismo museo, cuyas obras permanecen paralizadas... Exija él, sobre todo, que no se destruyan absurdamente, con saña de primitivo salvajismo, más balcones, ni retablos, ni artesonados ni verjas, ni muebles ni vidrieras coloniales.

La pica irreverente destruyó el Convento de Santo Domingo, nuestra primitiva Universidad cuyos artesonados eran preciosos, y otras joyas no menos valiosas e irremplazables han desaparecido. Conserve el pueblo lo poco que le queda, que todo ello es obra suya; y al pueblo es a quien le toca, ya que no lo hacen sus gobernantes, saber defender lo que es suyo y, hasta diría yo, que con las armas en la mano si es preciso, para que no perezca la más auténtica manifestación de su espíritu y de su patrimonio artístico nacional. El pueblo es el soberano, sólo que aquí no se pone en práctica la fórmula activista, como todas las suyas, del gran Sarmiento —hermano americano de Martí— de: "educar al so-

berano". ¡Si el pueblo es el soberano, eduquemos al Soberano! Y no hay medio más seguro y eficaz de hacerlo que divulgando entre el pueblo las artes y artesanías, sobre todo las artes industriales. Porque necesitado de artistas está nuestro país, pero no de arquitectos, escultores y pintores, que en tan notable cantidad y calidad abundan, sino de artistas prácticos, de artesanos y artífices que produzcan la obra en serie, de cultivadores de la cerámica y la orfebrería, la forja de hierro, el trabajo en cristal y la talla en madera, obreros de industrias textiles y decoradores en general; en fin, de artistas trabajadores o trabajadores artistas que creen y construyan todo el mundo de utensilios y vestidos, de objetos y de implementos miles que prestan contenido artístico a todas las necesidades y modos de vida del hombre, que doten las viviendas y todo tipo de edificios, del mobiliario, equipo y decoración manufacturados en el país; que hagan, en suma, una magna industria nacional de las artes aplicadas...

BIBLIOGRAFIA

Arroyo, Anita.—Las Artes Industriales en Cuba. Cultural, 1943, La Habana.

Broquelet, A.—El Arte Aplicado a la Industria. Versión castellana de R. Mesa López. Garnier Hermanos, París.

Domenech, Rafael.—El Nacionalismo en Arte. Madrid.

Reyes Alfonso.—Visión de Anáhuac. Indice, Edit. Rivadeneyra, Madrid.

Soto, Luis de.—Ars. Edit. Minerva, La Habana, 1938.

Soto, Luis de.—(1) y (2). "La Nueva Escala en la apreciación de las Artes". Rev. Colegio de Arquitectos de la Habana, págs. 17 y 19.

Lino Novás Calvo

Algunas orientaciones de la novela actual

BUSCAR orientaciones en la novela moderna: he ahí, tal vez, una quimera. Por lo menos, si no tomamos como tales orientaciones los extravíos de que están hechas las más ilustres manifestaciones novelísticas de nuestro siglo.

A mí me parece sin embargo, que estos extravíos merecen bien aquellos títulos. Vamos, pues, a señalar unos cuantos autores "extraviados", peregrinos, en los que concurre, además, la particularidad de haber presidido las corrientes, o aun los torrentes, que con más fuerza han conmovido la sensibilidad literaria de los últimos tiempos.

***

Dos grandes vibraciones sacuden la novela europea en el primer cuarto de siglo. La primera (con Máximo Gorki a la cabeza) viene de abajo, es una fuerza social, se dirige a la sensibilidad humanitaria. La segunda (con Marcel Proust en primer lugar) viene de arriba, es un desplazamiento artístico, se dirige a la sensibilidad estética.

Con estos autores parecen empezar las direcciones excepcionales de la novela contemporánea. El cuerpo literario ha sufrido una conmoción irreparable. A partir de ahí queda transido para toda suerte de operaciones.

***

Marcel Proust escribe su obra máxima, casi única (**A la Recherche du Temps Perdu**) de 1913 á 1922. Ese es también el período en que irrumpen generalmente en el arte los impulsos más audaces. Se abre una nueva frontera, un nuevo campo de expansión y de experimentación. Se cruza un nuevo océano y las rutas quedan despejadas para las aventuras más inauditas, en poesía como en novela, en música como en pintura. Es la época, todavía inconclusa, de los ensayos (ensayo por ensayo en muchos casos), el más extraño y formidable de los cuales ha venido a ser ese inmenso poema de sueños (o aun de pesadillas) que se titula **Finnegans Wake,** del irlandés James Joyce.

Es esta la era de las rupturas, de los divorcios, de las inconformidades, de las insurrecciones, de los tanteos, de los "ismos". Es, según algunos, la época de los locos, el más sublime de los cuales viene a ser también aquel irlandés medio ciego que, como Proust, muere sólo después de haber dado los últimos toques a la última y definitiva de sus obras.

Ningún novelista, ningún escritor, ha ejercido tan varia y oscura influencia en las letras modernas como este poeta ilegible, ininteligible, que ha inventado un género y hasta un idioma. En realidad, Joyce va mucho más allá de la novela, para adentrarse en la psicología, la psiquiatría, la filosofía, la leyenda, la mitología, la historia, el folklore, la teología y la semántica.

Joyce se dió cuenta pronto de que el lenguaje heredado, el lenguaje tarado, no servía para expresar, sino por abstracciones, los estímulos y reacciones del artista nuevo. Ya en su **Ulysses** empieza a suplementar ese lenguaje con combinaciones y ligas de su propia creación y asociación. Son, sobre todo, asociaciones de ideas y sensaciones, sueltas en la corriente de la conciencia. Luego va más abajo, penetra en la magia de los sueños y trata de expresarla con nuevas y todavía más esotéricas combinaciones de palabras, raíces de palabras, afinidades fonéticas y etimológicas cada vez más tenebrosas. Al fin, como en sus ojos en vísperas de la muerte, la tiniebla literaria es casi completa.

***

No corresponde hablar aquí de si tiene o no sentido, buen sentido (sentido común, por supuesto, no lo tiene) escribir de ese modo. Escribir obras que sólo podemos leer unos pocos iniciados y entender plenamente sólo sus discípulos más cercanos. El hecho es que esa lectura, aun a medias comprendida, ha puesto en movimiento células de nuestro espíritu que quizás habían estado dormidas desde el origen de los tiempos, y que su química, su ácido ha penetrado toda la gran literatura contemporánea.

***

Otra dirección bien distinta se manifiesta entre las dos grandes guerras. Se define por una inclinación, una obsesión, a escarbar en el lodo humano y social. Ustedes conocen, con seguridad, muchas novelas, más o menos buenas, de esta vena —entre las cuales no pueden dejar de figurar las bien populares de Erich Maria Remarque. No es ya este un realismo gorkiano, acompañado de cierta intención, más o menos explícita, de redención subversiva. Es, sobre todo, un afán expositorio, exploratorio (en el sentido médico) y denunciador que se empeña en poner al descubierto las lacras con que vivimos sin señalar al mismo tiempo (hay en estos autores una fuerte repulsión a la moraleja) la causa ni la cura.

La obra que, para mi gusto, mejor resume, y más extrema, esta tendencia, y que lo hace con mayor potencia literaria, es **Voyage au Bout de la Nuit** del francés que se firma Louis-Ferdinand Celine.

Celine se halla hoy expatriado y apestado debido a sus posturas políticas y racistas posteriores, pero en 1932, cuando se publicó su primer libro (el único, por otra parte, digno de mención) causo en los círculos literarios y artísticos de París una conmoción pocas veces registrada por una novela. Y no sin motivo.

Pues **Voyage au Bout de la Nuit** es una de las más vigorosas reacciones de los limos humanos que, desde Rabelais, hayan enturbiado las aguas, generalmente serenas y cristalinas, de las letras francesas. Por esto, y también por la sabia aplicación que hace del argot popular en literatura, en alta literatura, tendrá

que quedar al menos como un gesto insuperable en su vena o, si se quiere, en su llaga. Es un hecho que, muy a su pesar, ha tenido que reconocer el propio André Gide.

***

Y no será, como algunos han dicho, una simple **boutade** aislada en el caudal literario de Francia. No precisa acercar mucho el oído para percibir aun su nota sorda y sórdida, hábilmente combinada con otros ingredientes, en las novelas de Albert Camus, de Jean Paul Sartre y de Simonne de Beauvoir, los llamados existencialistas que ahora están haciendo ruído.

Y de paso, cumplimos así, con el obligado deber de hacer, por lo menos, mención a esta modalidad literaria que, según la frase de François Mauriac, pretende edificar la catedral literaria en torno a la gárgola.

***

Ahora, y puesto que estamos tratando sólo de figuras excepcionales, de individualidades poderosas, no será justo pasar por alto algunos españoles señalados, por más que sus obras sean de sobra conocidas.

No podemos, pues, menos de hacer referencia al hombre (Pío Baroja) que un buen día para las letras de su patria cerró el viejo testamento de la retórica y se dispuso a acercarse, con términos más pedestres pero más eficaces, a las malas hierbas de que están cundidas sus novelas.

Ni al señor (Don Ramón María del Valle-Inclán) que no sólo ha puesto en solfa literaria el decaído barroquismo de una cultura, sino que ha creado también un nuevo género (el esperpento) sin dejar por eso de expresar, en divinas palabras, muy tiernos movimientos del alma humana.

Ni al pequeño filósofo (Azorín) que con fingida humildad y orgulloso recogimiento ha dado, como nadie, la intimidad de lo estático en la superficie de su tierra estática.

Ni al mostruo, desdichadamente mal entendido, que es ese otro Ramón, el RAMON por antonomasia de las letras españolas.

Cualquiera de estos cuatro grandes, de haber nacido pasados los Pirineos, habría marcado huellas duraderas en las letras del mundo.

Y no quiero abandonar este párrafo sin dedicar un sentido recuerdo al que fué en su país genuino exponente de la novela ensayista o especulativa, mi buen amigo Benjamín Jarnés. Hoy mismo hemos recibido la noticia de su muerte. Su inteligencia, su honradez, su caballerosidad, dejan un gran pesar en el alma de los que lo hemos conocido de cerca.

***

Pasemos ahora a otro "monstruo": el austriaco o checo Franz Kafka, que tan intensamente ha conmovido los medios minoritarios del arte contemporáneo.

Kafka es, ante todo, un solitario. La soledad es el signo de su vida y de su obra.

Kafka empieza por aislarse rompiendo con cuanto pudiera representar sujección y estabilidad para su alma. Rompe con la comunidad religiosa y patriarcal a que pertenecía. Rompe con la mujer con quien iba a casarse. Rompe con la escuela literaria (el expresionismo alemán) en que había surgido y de ella no conserva sino el cascarón vacío de la forma. Por un momento se acerca a Kierkegaard, el místico danés, padre del existencialismo, pero retrocede, llevándose solamente un agravado sentido de su propia angustia.

El resultado es un espantoso vacío, un infinito tormento, el desolado NADA en que sus personajes se mueven como almas condenadas dentro de una ecuación al absurdo. Todas estas almas penan por un pecado común: la ruptura con las potencias patriarcales y divinas.

Este estado de agonía y de suspenso, este inmensurable abismo causado por la muerte de unos dioses, y por la incapacidad de hallar otros dentro de la propia comunidad vacía, y dentro de la propia alma perdida, es lo que ha hecho que Kafka haya producido, después de su muerte, tan fuerte temblor en aquellas minorías occidentales que están padeciendo similar despojo.

Las novelas de Kafka son pavorosos estados de suspenso entre lo real y lo fantástico, entre la vida y la muerte.

Como Joyce y como Proust, Kafka ha influído, y sigue influyendo, en las letras a través de los grupos minoritarios de sensibilidad más lacerada. Pero indirectamente, su mórbido embrujo se ha extendido a todas las capas de la literatura.

⁂

En este punto precisa deslindar bien claramente que no estamos señalando en primer lugar "méritos" literarios, sino sobre todo experimentos, cualquiera que sea la bondad o los defectos de los mismos. Buenas novelas han escrito, por ejemplo, Thomas Mann, Roger Martin du Gard, Edward Morgan Foster, Knut Hamsun, Aldous Huxley y Franz Werfel —para nombrar sólo unos cuantos. Es posible, incluso, que ninguna de las obras de nuestros autores peregrinos figuren, a la postre, como grandes novelas. Pero ellas han calado, y están calando, más hondamente en la sensibilidad literaria de la época que ninguna otra.

⁂

El paso de los experimentos europeos a los americanos del norte es algo brusco, y en seguida nos topamos aquí con una recia y rica manifestación novelística sin precedentes. Ahí se encuentra a partir de Sherwood Anderson, una estupenda legión de pioneros de la novela, que tiene sus capitanes más audaces en William Faulkner, Ernest Hemingway, Erskin Caldwell y John Dos Passos. En realidad, como pioneros, como exploradores, estos cuatro grandes americanos tienen poco en común, salvo el común propósito de acercarse, cada uno por su cuenta y a su modo, a la circunstancia nueva que les ha tocado vivir.

El modo de acercarse a esta circunstancia es también uno de los rasgos que los distinguen. Temperamentos todos ellos (pese a veces a primeras impresiones en contrario) extremadamente sensitivos, y aun poéticos, se imponen, desde el comienzo, la formi-

dable obligación de mirar de cerca, y de frente, las cosas que más les ofenden y más repugnan. Y de ese acercarse a la brava, de esa violentación de su propia sensibilidad dimana, a mi ver, su mayor fuerza y su más relevante originalidad.

⁂

Pero no podemos entrar en más detalles. Hubiéramos querido dedicar por lo menos, un párrafo aparte a otra gran figura disidente, heterodoxa, que también cuenta entre los grandes peregrinos de nuestros días: el inglés D. H. Lawrence, autor de novelas extraordinarias, que recorrió el mundo buscando, en vano, una sociedad que se acomodara a sus ideales y sentimientos.

⁂

Y aun otro párrafo a la novela policiaca (con Raymond Chandler y Dashiell Hammet entre sus adelantos), donde se ha derrochado más técnica y más habilidad profesional que en ningún otro género. Además, bien pudiéramos decir que la novela policiaca es, realmente, la novela por excelencia de nuestro tiempo. ¿Y acaso no podría decirse también que el detective es el verdadero caballero, andante o pensante, de las novelas modernas?

⁂

Pero ya ustedes ven. Los minutos no dan para más. Sólo me quedan los suficientes para apuntar un hecho que puede tener mucha significación. Y es que la gran novela moderna es todavía la novela anterior a la última guerra. Es la novela de entre guerras. Nada de cuanto se ha publicado después de 1940 puede compararse a lo que se publicó después de 1914. Ni las novelas de guerra ni las de la postguerra prometen, siquiera remotamente, una cosecha similar a aquella que fué paralizada, en su crecimiento, por la irrupción de la era atómica.

⁂

Pudiera ser, aunque lo lamentemos, que el género novela estuviera ahora sufriendo un proceso de incorporación a otros instrumentos o aparatos más conformes a las apetencias de los públicos. Es incluso posible que los gestos que hemos señalado no sean, en el fondo, sino la reacción agónica, pero grandiosa y soberbia, de un solo Genio que se ha sentido herido de muerte por el embate multitudinario de las entidades inferiores del mundo.

Aquiles Mazas

Arquitectura contemporánea

ESTE tema debiera ser una exposición de carácter analítico de las actuales manifestaciones de la arquitectura en sus distintos campos, desde la planificación urbana o regional, —el más amplio y trascendente—, hasta lo, no por reducido de menor interés vital, como el diseño de la estantería de una oficina o el área del niño en una vivienda múltiple. Que hoy, cuando nos esforzamos en el logro del mejoramiento de la vida de los más, es importante, a la vez que la armoniosa disposición de los diversos elementos en la ciudad, la acertada distribución de las áreas más reducidas de un edificio de vivienda o de oficinas.

A todos ustedes tiene que alcanzarles lo vasto y complejo del asunto y la dificultad, no sólo de condensarlo en tan breves minutos, sino de que, siendo la arquitectura, según Lecorbusier, "una cosa de plástica" haya que exponerlo sólo con la palabra, sin la imprescindible ayuda de lo gráfico. Pero ajustándome a las condicionales dadas, —ajuste a la realidad que debe ser lo primero en todo buen diseño de arquitectura—, trataré, de llevar a la imaginación de ustedes, algo del vario y riquísimo panorama de la arquitectura contemporánea.

Desde la disgregación del imperio romano el arquitecto había tenido que dedicarse principalmente a dos clases de edificios: La casa de Dios, a donde iban todos a orar, y la del rey, el príncipe o el señor, sólo para los elegidos. A esta doble tarea se dedicó con afán el Renacimiento en toda su zona de influencia cultural.

De tarde en tarde se hacía un hospital, casi siempre anexo a la iglesia y convento, con más rareza una biblioteca, un teatro, un ayuntamiento. La escuela estaba en la sacristía o el recibidor del convento, o la sala de una casa. La vivienda popular era cosa de tradición, no de arquitectura. Los programas para iglesia y palacio variaban sólo en detalle y el sistema de construcción era sensiblemente el mismo en los cinco siglos anteriores al XVIII:.

Y de pronto, en unos cuantos lustros, adelantos científicos, revolucionarios, cambios industriales, económicos, políticos, cambios en el enfoque mismo del hombre y de la vida, traen una avalancha de nuevos problemas al arquitecto. A la vez que la investigación arqueológica científica lo deslumbra, haciéndole sentirse pequeño al revelarle las íntimas maravillas de una y otra arquitectura milenaria, hasta entonces desconocida, se le presentan nuevos tipos de edificios que construir, con condicionales nunca hasta entonces confrontadas: estaciones de ferrocarril, muelles, más tarde terminales de ómnibus, por último aerodromos. De aquellas posadas, fondas y pintorescos pequeños comercios que ni siquiera tuvo que proyectar, se salta a gigantescos edificios de oficinas, hoteles, tiendas, viviendas múltiples. La medicina, la higiene, la pedagogía, la sociología, modifican completamente los programas de escuelas, hospitales, teatros, bibliotecas, museos, edificios de administración. La ciencia y la industria producen alumbrado, calefacción nueva, sistemas de transporte; las ciudades en pocos años duplican, quintuplican el número de sus habitantes y su imprevisto y desordenado desarrollo traen problemas cívicos que el arquitecto tiene que resolver. Y en la técnica misma de la construcción se verifica una revolución sin precedentes, nuevos materiales, hormigón y acero, que pueden dosificarse científicamente, abren posibilidades infinitas para responder a la creciente necesidad de cubrir espacios cada vez más vastos a un costo unitario menor.

La falta de tiempo obliga a silenciar el interesante proceso por el cual, como reacción del arquitecto ante estos problemas, se originó la llamada arquitectura de vanguardia. Tampoco podemos referir sus primeros tanteos y vacilaciones. Baste decir que la arquitectura contemporánea existe porque, como dijera en sus comienzos uno de sus más ardientes pioneros franceses: Roberto

Mallet Stevens: "no es una moda, es **una** necesidad". Pues la arquitectura se produce, se ha producido siempre para satisfacer **necesidades:** de abrigo, recreo, oración, o expresión de poder. La llamada reina y señora de las artes mayores es sobre todo y ante todo, **un arte útil.** Por eso la arquitectura actual aparece como solución a los innumerables problemas que acabamos de exponer. Por eso también, todo lo que una vez, en los primeros tiempos de "vanguardia", hubo de capricho o superficialidad, fué pasando, quedando retenido —en el filtro de la realidad, depurador de las artes útiles— lo profundo y sólido, lo que de verdad solucionaba problemas y colmaba apetencias, cumpliéndose así el postulado de Meier: "las artes nuevas, modernas, quedan cuando están apoyadas en sólidos principios" (1).

Hacer arquitectura no es más que distribuir, organizándolos entre sí, espacios, aplicando en cada caso, la norma dicha, de **responder a las necesidades de uso de dichos espacios.** Este no es más que el principio del **funcionalismo,** rasgo fundamental de la arquitectura contemporánea. La **composición especial** buscada está, desde luego, **condicionada al sistema de construcción utilizado,** sistema, que, a su vez depende de las propiedades de los materiales que se emplean.

"Todas las bellas formas de la arquitectura", dijo el teórico inglés Beltecher, "fueron inventadas para satisfacer una necesidad puramente práctica". Durante mucho tiempo el hombre al estudiar los depurados vocabularios de formas de los estilos anteriores, dudó de la posibilidad de crear algo distinto. En todo arte, como en la vida misma, parte de la cual es, hay lo profundo, lo "eterno", lo que tiene más honda raíz, que, a veces, por razón misma de su hondura, escapa a nuestra primera percepción, mientras la belleza del follaje y de la flor nutridos por esa misma raíz honda, saltándonos a la vista, ganan nuestra admiración. El gran arquitecto austriaco, Godofredo Semper, escribió en su obra trascendental: "el estilo deriva de la naturaleza del material, el sistema constructivo y el destino del edificio" (2), lo que viene a ser, con otras palabras, el principio del funcionalismo

---

(1) Norman C. Meier. Art in Human Affairs, p. 170.

(2) Semper.—Der Stil den technischen und tektonischen Künsten.

que he expuesto más arriba. Semper, con este pensamiento, dió lugar a la escuela racionalista, cuyas normas, prendiendo en la mente de la juventud alerta, a los pocos años, hicieron brotar las primeras manifestaciones de la renovación arquitectónica.

La filosofía de esta nuestra arquitectura que tenemos que llamar contemporánea, al ahondar en ella en busca de los valores que nutren su tronco, lo más poderoso que halla es el funcionalismo. Este no es sólo el fundamento de la arquitectura de hoy, sino de la de siempre, la de los tiempos de los caldeos y los egipcios: **distribución de espacios que pedían las necesidades de uso, condicionada no sólo a la extensión y topografía del terreno disponible** sin al **sistema de construcción** empleado. La técnica primitiva, a veces, como entre los mayas, más que **condicionar, reprimía** la imaginación —los mayas no pudieron nunca crear vastos interiores con piedra, ni tampoco los griegos— y cuando menos, **imponía** determinadas soluciones. Pero, no obstante las represiones de la técnica, esa chispa que, desde Prometeo, ha alentado en el hombre, supo producir belleza exquisita o grandiosa.

La arquitectura contemporánea, paradójicamente, a pesar de los infinitos recursos que los adelantos técnicos han puesto a su disposición, no cuenta con los principales de que podían echar mano la egipcia, la romana, la maya o la gótica. Lo "eterno" en ella, —el funcionalismo— al trabajar con una técnica nueva para una vida nueva, crea una plástica suya. Un sistema estructural flexible como nunca existió hasta ahora, reduce los muros a la mera función de biombo, para dar privacidad o asegurar un clima artificial interior, cuando se desee. Así la expresión externa de la arquitectura actual, en contraposición a la **masiva** de las tradicionales, es **volumétrica.** Su efecto estético está en la franca expresión de los volúmenes. Loos, Lecorbusier y otros, nos dicen: "la arquitectura no es más que el juego hábil, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz".

Como en el funcionalismo, no podemos atribuir a la arquitectura contemporánea primacía en la expresión de los volúmenes geométricos ni tampoco es novedad la valoración del efecto estético de éstos. Quisiera poder aquí mostrarles, en secuencia, primero, varios desarrollos urbanos contemporáneos: Juego de múltiples

unidades cúbicas, luego, algunas de esas vistas tan admiradas por los literatos orientalistas franceses y sus lectores, de las ciudades del Norte de Africa: también infinita repetición de formas cúbicas.

Otra característica que deriva de su puro funcionalismo es que, en vez de la **simetría axial** de las arquitecturas tradicionales, la **composición resulta por balance** es decir, un lado del edificio es distinto del otro. Nace esto de la satisfacción cumplida de las necesidades de los programas de los edificios y en ningún momento se sacrifican estas necesidades a una simetría forzada. Tampoco es nueva en arquitectura la aplicación de este principio de composición; en el medioevo los grupos religiosos de iglesia, capillas y convento, solían ser asimétricos. No quiere esto decir que cuando los requisitos se presten a ello, la arquitectura contemporánea no produzca obras simétricas, como la monumental Escuela Normal de Ciudad México, de Mario Pani.

También la **fenestración** es libre, dispuesta tal como la piden las necesidades del interior. El **sistema estructural**, en su espontáneo espaciamiento geométrico actúa como unificador de las composiciones. Y, como en nuestra arquitectura colonial, el **color** se aplica valientemente a las amplias superficies, con un sentido racional, usando los colores más **eficientes, confortables** y **saludables,** no los que gusten más, según las conclusiones de la última convención del Instituto Americano de Arquitectos.

Gropius, el gran pionero, define la arquitectura como "**el arte social por excelencia**". Y en su reciente visita a Cuba, dijo, en la casa de los arquitectos. "Hay que planificar, construir, para todos los grupos del pueblo. Nuestras actuales comunidades están **enfermas,** porque no están hechas para darle **vivienda higiénica, transporte adecuado y recreo a todos los grupos del pueblo**".

Los más graves problemas que tiene que afrontar la arquitectura contemporánea son los de los centros urbanos existentes. El mal es universal. En todas las ciudades, aun las medianamente desarrolladas, encontramos lo mismo: ruído, congestión, calles estrechas. Empleados, comerciantes, industriales, obreros, ricos y pobres, yendo en ómnibus o en auto particular, pierden horas al día en ir y venir al trabajo, a la tienda, o al cine. No hay par-

ques, o si los hay, están demasiado lejos de las viviendas. Y luego, en vez de la casa clara, cómoda, higiénica para todos, estos centros urbanos que han crecido al azar, desordenadamente, son roídos por un verdadero cáncer, de proyección más grave que la del terrible azote de la humanidad: la habitación sórdida para los grupos de inferior capacidad adquisitiva. Sea "solar", la antigua casona de familia dividida hasta lo inverosímil, o "llega y pon", va invadiendo rápidamente los barrios y los espacios vacíos que debieran ser parques o centros cívicos. Se introduce subrepticiamente y su aparición, de modo automático, empieza a depreciar el valor de todas las propiedades de la zona afectada. Los hoteles y casas de apartamentos empiezan a decaer, los buenos comercios se van y en los locales vacíos entra la infección. Se reduce a un mínimo el poder de renta pública y privada de toda el área afectada, que en casos alcanza el 30% y el 40% de las grandes ciudades.

Con copiosa estadística Sanders y Rabuck, en "New City Patterms", demuestran que la vivienda sórdida, además del daño descrito, es el mejor vehículo para la propagación de la tuberculosis, los parásitos, las enfermedades venéreas, los incendios, La masa de población que vive y duerme en locales en contra de toda higiene física y mental, sin posibilidades de recreo activo y sano, gravita inexorablemente hacia el hampa y va adquiriendo desde la infancia, **una verdadera cultura criminal** (1). Pues la **habitación** antihigiénica y la falta de oportunidades de recreo sano son **las verdaderas fuentes de la delincuencia infantil** (2).

Con el sentido democrático, que le dió el ser, de mejoramiento de vida para todos, la arquitectura contemporánea estudia la producción de viviendas sanas, cómodas, higiénicas, bien situadas, al alcance del poder adquisitivo de los grupos sociales más pobres, como el arma más efectiva en la lucha contra la delincuencia y el crimen. La estandarización, la prefabricación ensayan en este campo, de continuo, acercándose cada vez más al fin apetecido. Se estudian y acometen planes de rehabilitación de las áreas urbanas actuales, donde estén, ordenadas, las zonas industriales, las comerciales, las escolares, administrativas, recreacionales y las

(1) y (2) Sanders y Rabuk.—New City Patterms.

de viviendas nuevas. Todo rodeado por vastos espacios; paradoja del tránsito motorizado, el tráfico se facilita suprimiendo calles y la supermanzana es más segura, ella puede encerrar seiscientas viviendas, escuela, campo de juegos para niños, farmacia, establecimiento; ahora la obrera o empleada puede irse tranquila a su trabajo, que su niño podrá durante todo el día vagar de la escuela al establecimiento, a la casa y al parque, **sin tener que cruzar una sola calle.** Cuando la densidad de población lo exija, la supermanzana, en vez de seiscientas, podrá contener tres, cuatro mil viviendas, contrayéndose en planta y extendiéndose verticalmente. El sistema vial no tiene porqué ser todo recto, la auto-vía, siguiendo las suaves curvas del terreno podrá ser más económica y también más segura contra los accidentes; no habrá más cruces a nivel y en los pasos se desarrollarán interesantes figuras curvas.

Sólo me queda tocar la relación entre nuestra arquitectura y la Era Atómica. La 81ª. convención del Instituto Americano de Arquitectos dedicó especialmente un seminario a este tema, en el que tomaron parte arquitectos urbanistas, técnicos en energía atómica, civiles y militares. De este seminario se dedujo que, no era práctico ni económico variar, con vistas a los posibles efectos de los bombardeos atómicos, el sentido actual del diseño de las ciudades. Considerar, sí, la ubicación y subdivisión de las unidades de servicios importantes en caso de crisis: hospitales, estaciones de policía, de incendios, servicios públicos de la ciudad. Acentuar la tendencia, citada ya, a la dispersión de las ciudades.

Que, básicamente, la mejor defensa contra posibles ataques atómicos es, aplicar a todos los centros urbanos los principios expuestos de la arquitectura contemporánea: rehabilitarlos, subdividiéndolos en unidades vecinales, descentralizándolos, extirpando de ellos la vivienda sórdida, germen de crimen y desastre, y hacer de las ciudades organismos armoniosos, eficientes, con mejor transporte, vivienda y recreo para todos. Ese es el paso decisivo para crear la mejor arma de defensa contra los bombardeos atómicos: la nueva ciudad, cuna de una población cada vez más saludable y educada.

Medardo Vitier

Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes

CREEN muchos, con razón, que los tres escritores de más importancia en la América española durante los últimos treinta años —más o menos— son José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. El primero, con más aliento americano y estilo más comunicativo; Ureña y Reyes, con una formación intelectual pocas veces igualada en nuestros países, y más dedicados a materias didácticas, aunque han cultivado el ensayo con maestría. De Ureña y Reyes trato en esta disertación, limitándome a sus más salientes realizaciones.

El notable humanista dominicano desaparecido hace poco, vincula su vida con varios países, de tal modo que un compatriota suyo acaba de publicar un libro titulado La dominicanidad de **Pedro Henríquez Ureña,** con el propósito de contarlo, de una vez, y sin dudas, entre los hijos ilustres de Santo Domingo, y por si alguien lo considerase un desarraigado. En efecto, Ureña residió en México, y allí, a principios del siglo hizo en compañía de Alfonso Reyes, fundamentales estudios de literatura española, que amplió en España; enseñó en universidades de los Estados Unidos, vivió algún tiempo en Cuba y aquí volvía siempre, y buena parte de su vida la pasó en Argentina, donde su prestigio universitario

quizá nadie igualó durante años. Pero nadie refutará la tesis de su dominicanidad defendida con todas las pruebas del caso por E. R. Demorizi, autor del citado libro.

Pertenece Don Pedro al pequeño grupo de humanistas de Hispanoamérica, porque tenemos que situarlo junto a Bello, el gran venezolano cuya segunda patria fué Chile, y a Cuervo el colombiano que más ha contribuído a que se estime en Europa la alta cultura de nuestros países, según la fomentan unos cuantos. Claro que las materias a que preferentemente se dedicó Ureña no son las mismas que acreditan el saber de Bello y de Cuervo. Ureña llegó a ser una autoridad en literatura española, en todo lo concerniente a la versificación, en la formación intelectual de nuestra América, a más de haberse formado a la luz de disciplinas filológicas y filosóficas, que comunican universalidad a su cultura. Conocía extensamente varias literaturas europeas y meditó sobre cuestiones básicas de la americanidad. No escribió mucho. Como veremos en seguida los más de sus trabajos son breves. Su prosa es más didáctica que ensayística y alcanza una corrección, una concisión y una dignidad singulares. Escritores de más aliento y mensaje los hay por acá pero no sé de ninguno que escriba un español tan nítido. Tal es el mero contorno. Veamos algo no más de los detalles, siquiera con la limitación que me imponen los minutos.

Quien conozca la obra escrita de Ureña nota su tendencia a encerrar mucho en pocas páginas. Por eso, libros como **Horas de estudio**, trabajo de juventud que conoció y alabó Menéndez Pelayo, **Mi España, Seis ensayos, Plenitud de España,** se componen de escritos cortos pero densos sobre puntos de literatura, salvo algún estudio extenso. Es en esto muy parecido a nuestro Varona.

Se plantea aquí una cuestión de teoría literaria. ¿Es Henríquez Ureña un ensayista? Si hemos de considerar el ensayo como un género en prosa sus caracteres vienen a ser estos: extensión, desde luego, variable, pero por lo general mayor que la del artículo; tratamiento del tema sin el rigor y la objetividad científica de las páginas de un tratado; exposición que concilie lo didáctico con lo imaginativo, o mejor, con cierta libertad y flexibilidad ajenas a los

capítulos de un texto escolar; y en fin el acento personal del escritor. Recuerda uno en seguida a Montaigne, a Ruskin, a Macaulay, Pater, Unamuno. En rigor y a tenor de esos lineamientos, Ureña no es ensayista. Pero hoy el término se emplea sin verdadera precisión y se llama ensayista, sin medir mucho, a cualquier pensador que publique trabajos sueltos. He tratado el punto otras veces, y yo mismo, cediendo a esa falta de rigor, he incluído a Ureña entre los ensayistas. Posee elementos del género pero no lo representa cabalmente.

Se trata más bien de un escritor didáctico que por haber intensificado tanto su saber y por ser erudito e intérprete en lo tocante a obras maestras, hay que denominarlo filólogo. Pasa también que buena parte de su obra se compone de escritos de brevedad extrema si se fija uno en la importancia de sus ideas, y esa condición lleva a estimarle como ensayista.

El ensayo es en la prosa, como lo es la lírica en la poesía, un género destinado a la expresión de la personalidad. Esto último no es corriente maestra en Ureña; al contrario, muestra sus asuntos evitando la efusión, como si rehuyera convertir en tema sus intimidades intelectuales. Puede ser también que su riqueza dimane más de la cultura que de la vida interior.

Pero determinar algunas de las enseñanzas que ha dejado este sapiente hijo de América importa más que discutir su presunto ensayismo. Por lo pronto, y atendiendo sólo a cosas bien definidas, nos interesa su tesis de la exuberancia, que expone en el libro **Seis ensayos**. Dice: "En cualquier literatura, el autor mediocre, de ideas pobres, de cultura escasa, tiende a lo verboso; en la española, tal vez más que en ninguna. En América volvemos a tropezar con la ignorancia; si abunda la palabrería es porque escasea la cultura, la disciplina, y no por exuberancia nuestra".

Otra de sus tesis es la del americanismo literario. Cree, en sustancia, que los temas han de ser de América, como el paisaje, los problemas del indio y en fin los matices que lo humano toma por acá, mientras que la técnica formal ha de ser la de Europa, con cuyas corrientes culturales tenemos que familiarizarnos más y más, porque "todo aislamiento es ilusorio".

La parte del libro **Seis Ensayos**, titulada **Orientaciones**, responde bien a ese rótulo. Está dividida en tres... digamos **ensayos** y no gasta en todo cincuenta páginas, fiel a su norma de economía verbal. Pero le bastan para aclarar todo el proceso de la cultura hispanoamericana y señalar las posibilidades de lo futuro. Yo recomendaría esa lectura a los jóvenes estudiosos dedicados a cosas de América. Se siente uno acompañado de un guía seguro.

La parte del libro que titula **Figuras** contiene el estudio sobre Alarcón, el poeta mexicano famoso en el teatro español. Este trabajo lo escribió en México y data de 1913. Desde hace años se considera clásico y su tesis se ha incorporado al cuadro de juicios que la filología española tiene hoy como definitivos.

Observa Ureña que ya en el siglo XVII Don Juan Pérez de Montalván se fijaba en cualidades literarias de Alarcón que no eran las usuales en otros ingenios de la época. Pregunta Ureña: "Si la singularidad de Alarcón se advirtió desde entonces, ¿cómo después nadie ensayó explicarla?" Y responde en forma que por cierto nos deja, de paso, un criterio suyo: "Es que Alarcón —dice— sólo había dado tema, por lo general, a trabajos de tipo académico, donde apenas apunta la curiosidad de investigación psicológica". Agrega que para la crítica académica Alarcón debía de ser tan español como Lope o Tirso. Mientras tanto nadie se detenía a examinar lo que llamaban "extrañeza" en Alarcón. En parte su peculiaridad consistía en la nota que daba de discreción y sobriedad, contrastando con la opulencia y aún despilfarro de Lope, Calderón y Tirso. Sostiene Ureña que esas cualidades son mexicanas, como también los dones de observación, no aguda, satírica, como en otros dramaturgos de aquel siglo español, sino hecha con reserva, socarronamente, "para lanzarla bajo concisa fórmula en oportunidad inesperada". Alarcón crea la comedia de costumbres y de caracteres.

Véase una de las observaciones más finas de Ureña a ese respecto: "Pero la nacionalidad nunca puede explicar al hombre entero. Las dotes de observación de nuestro dramaturgo, que coinciden con las de su pueblo, no son todo su caudal artístico: lo superior en él es la trasmutación de elementos morales en

elementos estéticos, don rara vez concedido a los creadores". No hago más que referirme a puntos salientes de esa interpretación de Ureña, donde sentimos la mano de un alto maestro.

Cuando compone libros orgánicos, didácticos y trata sistemáticamente una materia, en capítulos, no sé de nadie que sin discusión lo supere en español. Américo Castro puede igualarlo, y quizá lo aventaje en alguna de sus obras Don Ramón Menéndez Pidal, a quien él considera como uno de sus maestros. Me refiero a libros como **La versificación irregular,** de macizo contenido y admirable articulación; **La cultura y las letras en** Santo Domingo; y los dos recientes, uno sobre literatura hispanoamericana y otro sobre las direcciones de la cultura en nuestra América. El rigor, la ordenación, el caudal temático y el estilo, hacen de estos trabajos de Ureña positivas obras maestras. Su estudio El **lenguaje** no se **incluye en ninguno** de los volúmenes que dejó. Parece el primer capítulo de un tratado que no continuó, y tenía en su plan, orientación lingüística. Tampoco aparecen sus autorizadas páginas sobre características del castellano en América, entre la miscelánea formada por los primeros libros que cité. Se publicó en la **Revista de Filología española.** Puede verse en el tomo VIII (1921). Otros escritos suyos aparecen en la misma publicación, la más autorizada en nuestra lengua. Por ejemplo **El endecasílabo castellano,** en el tomo VI (1919). Y no completo, ya se vé, la bibliografía de Don Pedro Henríquez Ureña, filólogo con dotes de pensador, estilista, cuya mejor lección está en el método y en la seriedad de su cultura. Cuba lo incorpora a las mejores influencias que ha recibido, y con él a sus hermanos Camila y Max, casi cubanos, cuya labor docente y literaria nos ha ayudado mucho desde los comienzos de la República.

Una de las figuras estudiadas por Ureña en sus Seis ensayos es Alfonso Reyes. Por cierto que noto allí un juicio en que el crítico, tan certero siempre, no parece estar en terreno firme. El escrito data de 1927 y empieza así: "Al fin, el público se convence de que Alfonso Reyes, ante todo es poeta". Lo es, sin disputa, pero sin que la poesía tenga preeminencia en su obra. Don Federico de Onís lo incluye en su Antología y nadie le niega

la condición de poeta. El caso de Unamuno es, en algo, análogo. Da una nota de fuerza singular en la lírica española de nuestro siglo; sin embargo, cuando se habla de su persona y de su obra, casi todo se refiere al ensayista, al pensadr, al hombre angustiado de hispanidad. Hasta su papel de profesor de griego queda desvanecido. Así con Alfonso Reyes, pues la imagen que de él se tiene es la del prosista fino, vigoroso, la del filólogo observante de la técnica que aprendió en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, al lado de Menéndez Pidal, Américo Castro, Navarro Tomás...

Onís quiere adherirse al juicio de Ureña. Pero quien lea con atención los párrafos que dedica a Reyes en la mencionada Antología, advertirá que la convicción no luce sólida, a pesar de **Huellas, Ifigenia cruel, Pausa** y otras producciones poéticas del gran mexicano, tal vez el escritor de más prestigio en el Continente. Onís da cabida sólo a tres poemas, muy finos ciertamente, tomados de uno de sus libros, **Pausa** (1926).

Sería de gran interés saber lo que cree el propio Reyes de lo preeminente en su actividad literaria. La bibliografía que cita Onís perteneciente a **Estudios y Ensayos** es extensa. El libro de Onís apareció en 1934. Después de esa fecha se han publicado los trabajos en prosa más importantes de Reyes, sin que la vocación lírica haya subido a igual altura.

Reyes representa el ensayo con rasgos bien definidos. Basta leer los varios tomitos que titula **Simpatías y diferencias** para sentir el acento del escritor. Casi todos los trabajos de esa extensa miscelánea son breves y asombra la diversidad de los motivos. **La Visión del Anahuac** es ensayo histórico que forma él solo un librito. Se trata de una pintura animadísima de la ciudad de México a principios del siglo XVI. En **Cartones de Madrid** y en **Vísperas de España,** el autor refleja su simpatía —yo diría que orgánica— por las esencias de lo hispánico.

La prosa de estos ensayos se ha desembarazado de aquel tipo de párrafo largo, penetrado de Lógica, muy en boga hasta 1900, más o menos. Lo hallamos aún en Ganivet, ensayista ejemplar en

quien ya germinaba la renovación española (literaria y política) que hemos conocido después.

La prosa de Reyes se ajusta a la movilidad de un pensamiento en extremo vivaz. No viene a razonarnos sus temas con aquel primado que tanto la Filosofía como las letras otorgaron a la inteligencia, como si ésta fuera lo único en la psicología humana. Reyes razona, pero sabe que corren por el espíritu ingredientes irracionales, aptos para percibir determinadas dimensiones del mundo y del hombre. De ahí su humor, su riqueza de matices, y es como zumba sutil que le señorea a trechos, las páginas llenas de gracia. Concilia la densidad de las ideas con una elocución airosa que no se asusta de la travesura si ésta le sale al paso. Y le sale con alguna frecuencia. Por otra parte, el lector siente los efectos de la cultura fuerte en el escritor. Porque Reyes nos deja convencidos, a poco que entremos en su obra, de su saber variadísimo, sin peso de erudición acumulada. Todo en él está disuelto, como lo están en el árbol los elementos y las energías que tomó de la tierra.

Reyes se comunica. Por eso es genuino ensayista. Comunicar el saber no constituye ensayismo, sino didáctica. Reyes comunica sus peripecias interiores, sus frescas reacciones frente a la vida, su impaciencia cuando un tema grave ya lo ocupa horas, sin escape al vivo fluír de las cosas. Reyes comunica en fin, su emoción, y a veces, sus ganas de soltar un asunto o despedirlo con una ocurrencia, sea sutileza o equívoco picante. En estos casos no siempre sabe uno si la intención ha sido del escritor o si tal o cual expresión suya nos desvía hacia ideas imprudentes. Pero esto último ocurre porque ya sabemos que el autor no las refrena si le provocan, sin que él las busque.

Reyes ha sido también crítico y autor didáctico. Pueden verse trabajos suyos sobre clásicos españoles en la **Revista de Filología.** Es un gran conocedor de Góngora. En estos últimos años ha publicado libros de didáctica orgánica como **La crítica en la edad ateniense, La antigua retórica, El deslinde, Capítulos de Literatura española.** Es curioso ver como una mentalidad esencialmente organizada para el ensayo, emprende la tarea de componer trata-

dos en cuya estructura ya lo íntimo del autor y su vivencia del mundo, quedan en el umbral, sin que la severidad del género les permitan entrar... Yo comprendo esa rigidez. ¿A qué va a entrar la parte más móvil de Reyes en capítulos de sus textos de teoría literaria, que tal viene a ser el tema de **El deslinde,** por ejemplo? Esa zona del autor queda oculta, si bien no tanto que falten lucecillas y resplandores inesperados a vueltas de los más sesudos párrafos.

No sé si Reyes ha preferido sobresalir como tratadista. Desde luego, su método, su rigor, su doctrina, su claridad —condiciones del género— son ejemplares. Sin embargo, quien esté habituado a la didáctica, nota que Reyes no se mueve en ella como Pedro Henríquez Ureña. Cabría agregar que, después de todo, la didáctica, con todo su espíritu científico, no ha de presentar una forma exclusiva. La de Reyes es todo lo rigurosa que sus materias exigen, pero en ocasiones viene anunciándose la lumbre ensayística hasta invadir deliciosamente la página.

Invito a los estudiosos de Literatura que lean **El deslinde.** Creo que es el libro más fuerte escrito en español en nuestro siglo, con la excepción de algunas obras de Menéndez Pidal. Declaro que estoy por los primeros capítulos, porque he tenido que releerlos uno por uno, a virtud de su densidad. Su último trabajo publicado es **Letras de Nueva España,** también de didáctica puntual, modelo de disciplina. No he citado todas sus obras.

Finalmente, nos interesa una esperanza: la de que **El deslinde** contribuya a que vayamos reformando la enseñanza de lo que hemos llamado hasta ahora Preceptiva, Retórica y Poética, y últimamente Teoría Literaria aunque los textos que han aparecido con este título, se desvíen muy poco del viejo cuadro de las Preceptivas. Ureña me decía en su última visita a Cuba: Tenemos que desechar la noción de precepto en el arte. Este criterio es consecuencia de una concepción suya más profunda que es la siguiente: Lo esencial en la creación artística radica en la individualidad y toda individualidad es imprevisible.

●

Miguel de Marcos

Confesiones de un narrador

GEORGES Duhamel, el creador de Salavin, ha hecho, en una página estremecida, esta confidencia de novelista: "Las criaturas imaginarias no viven únicamente cuando, pluma en mano, las llamamos con palabras mágicas. Creo aún que lo más importante de su vida se cumple fuera de esos instantes laboriosos, en los largos intervalos de ensoñación y espera". Bajo esa incautación, bajo esa especie de sortilegio, Duhamel cuenta la aventura. Era durante la guerra, la primera, bien entendido, la de Verdun, la del Marne, no durante la segunda, esta, en cuyo armisticio nos hallamos, la que trajo, entre sus manos fáciles, la bomba atómica, como una guirnalda afable, como un inmenso cenotafio radioactivo. Duhamel, el autor de "Civilización", el mismo que proclamó y apeló "la unión de los corazones puros para la redención del mundo desgraciado", médico en un hospital de guerra, realizaba, a veces, una caminata solitaria por los campos martirizados. Otras, soñaba en su catre de campaña, en la noche rugiente y fragorosa cargada de batalla. Y, entonces, Salavin estaba cerca de él, para su confesión de alma, o sólo pasaba en su sueño, con roces inmateriales, fluídico, abstracto, tendiéndole una mano inexistente. Lo acogía, lo retenía, lo invitaba a la confidencia, al susurro, en un reclamo de palabras, en una excavación de su silencio. Claro. Es que a los seres de carne y hueso, a los que usan paraguas, a los que ostentan en el occipucio, como emblema

de austeridad, un quiste sebáceo, a los que se guayaberizan el esternón, a los cobradores, a los latosos. a los pesimistas hepáticos, a los mercaderes de sarcófagos, se les puede cerrar la puerta. Nada de eso con las criaturas imaginarias. Estas son irrevocables porque saltan, volatineras, sobre la realidad restringida y fotográfica. El realismo, en la novela, lanzado hacia adelante por el genio de Balzac, eliminó del paisaje las pastorales académicas, las abstracciones de los dioses y las gelatinas románticas. Hizo un descubrimiento preciso, semejante a ese Compuesto E. que exorcisa los demonios reumáticos, cuando estableció que la Venus de Milo, no sólo por la falta de brazos, sino por inapetencia congénita, sería incapaz, en los tiempos modernos, de saborear un ala de pavo asado en la sala de un restaurant elegante. Cierta esa inaptitud.

Es que la Venus de Milo no es una criatura imaginaria. Por exceso de realidad, —la de la cabeza griega, la de los hombros indolentes, la de los ojos sin lumbre, la del cuerpo que hoy no conjuga con los dictámenes de la moda— careció de fluidez y de poesía. Por otra parte, el realismo excesivo, puntilloso, el que hace concurrencia al registro civil, puso el acento con demasiado énfasis en la exactitud y en la enumeración. Pues bien, a la hora de escribir una novela o de componer un relato, no hay que ser muy exactos. El viejo Hugo, incoercible en sus trombones, dijo de Balzac: "Coge a brazo partido a la sociedad moderna; le arranca a todos alguna cosa, a unos la ilusión, a otros la esperanza, a estos un grito, a aquellos la máscara; escudriña el vicio y diseca la pasión; sondea profundamente al hombre, el alma, el corazón, las entrañas, el cerebro, en fin, el abismo que cada uno lleva dentro". Lo sé bien, aunque no me proclamo fervorosamente balzaciano: Grandet, Goriot, Rastignac, Vautrin, —el Vautrin que erige el credo terrible: "Hay que entrar en esa masa de hombres como una bala de cañón, o deslizarse en ella como la peste"— son imágenes que surgen de la sociedad que siguió a 1930, son estampas eclámpsicas y tentaculares para mostrar los abismos siniestros del alma, para definir el ansia de oro, pero nadie, ante esos duros esquemas, se sintió identificado. Brandés, en una página perforante, ha dicho que "El Estado de Balzac tiene como el Estado real, sus

ministros, sus generales, sus hacendistas, sus industriales, sus comerciantes, sus campesinos, sus sacerdotes, sus médicos urbanos y rurales, sus dandys, sus pintores, sus escultores, sus dibujantes, sus poetas, sus escritores, sus periodistas, su antigua y nueva nobleza, sus mujeres vanidosas y pervertidas, amables y llenas de abnegación, sus actrices y por último sus numerosas cortesanas. La ilusión es maravillosa y completa". Esta última frase, tras la pormenorización de ese Estado real, tiene el valor de una flecha infalible. La ilusión es maravillosa y completa. Es el mundo balzaciano. Allí están las sombras y las máscaras, los rostros crueles y ávidos, las bocas crispadas, los avaros cóncavos, los herederos concupiscentes, los ricos en sus palacios, los mendigos en sus arambeles. Es la Comedia Humana. Pero hoy, nadie lo duda, el mundo balzaciano de la Comedia Humana, está formado por criaturas imaginarias.

En los tiempos que corren, es posible que la novela se encuentre en decadencia. Tal vez se abusó del escudriño perforante, de la densidad, del pesimismo, sin comprender que el mundo vale por sus superficies risueñas y nacaradas, por la magia de los colores y no por la arquitectura geométrica y reveche del esqueleto. Jean Giraudoux, en sus confesiones a Frederic Lefevre, le dijo con una sonrisa, refiriéndose a "Siegfried et le Limousin": "Eso me ha llevado veintisiete días; tomo una hoja blanca y comienzo a escribir, los personajes van saliendo a medida que escribo; después de cinco o seis páginas veo claro". Es la mejor fórmula. Es una especie de divagación poética. Sé lo que ustedes van a decirme: la divagación poética no es una novela. Es algo mejor: es la aventura, el azar, el impulso de lo fortuito, los encuentros caprichosos de las imágenes, de las frases y de los personajes.

En fidelidad al título de esta aflicta disertación debo decirlo: "Papaíto Mayarí" y "Fotuto", mis dos novelas, son dos paquetes oblongos que se ajustan a esa técnica. Tuve oportunidad de comprobarlo en varias ocasiones. Una noche, en un hospicio gastronómico, quiero decir, en un restaurant de precios topes, absorbía la parcela inicial, enjuta y humilde de mi ración de en-

fermo: una sopa de cebollas de estricta formación terapéutica, porque poseía aquellos dones e ingredientes que, en la vasta historia de la cristiandad, han transformado a tantos hombres, trasegándolos desde la negra urdimbre de las costras terrenas a los deleites sápidos del santoral y a los primores luminosos del almanaque.

Un hombre alto, fuerte, elástico, todo en blancura, —los cabellos, el traje, la camisa, los zapatos, el alma— se me adjuntó al mantel, tan claro como su espíritu. Tuvo un elogio para mi mocedad indemne, para la enjutez espartana de mi esófago, y, claro está, dejándose llevar por un lógico fervor duodenal, emitió juicios de valoración científica acerca de la manera con la cual la Clínica atendía los zigzagueos de mi metabolismo. De inmediato, tras ese prólogo de cortesía, el hombre me dijo: —Yo soy Papaíto Mayarí.

La peripecia no tenía nada de trivial, porque nunca es desapacible que un personaje encuentre a su autor. Me resistí al juego de las apariencias y reclamé de aquel hombre imprevisto, excavándole su Cartera Dactilar, los motivos que lo determinaban a protagonizarse. Sincero, efervescente, en "deshabillé", por así decirlo, me respondió:

—Yo soy Papaíto Mayarí, no lo niegue usted. La estatura, la voz, entre irónica e indolente, la casa del Vedado, el desorden de la habitación, a pesar del clima artificial, la dentadura postiza. Hasta muero como él, señor. Como él tengo en la muerte, un dormir claro, suave y sonriente. Pero hay más, señor, y por eso vengo a identificarme, vengo a decirle que yo soy el protagonista. Aquella escena del cementerio. Yo también, una vez, tuve que interrumpir la despedida de un duelo, en los funerales de mi sastre anatómico, a consecuencia de un inmenso aguacero torrencial. Y como el señor Mayarí, cortada abruptamente la vena oratoria, tuve que refugiarme en las cavidades endógenas de la carroza fúnebre. En ese sobreseimiento provisional le hallé, por primera vez, el gusto a la muerte.

Así me habló aquel hombre. Nunca me doliera tanto destruír el noble andamiaje de una ilusión. Y fué con un triste esfuerzo,

la voz en congoja, desglosándome del bálsamo de la sopa de cebollas, que le contesté:

—Ah, mi querido amigo. Usted, como Papaíto Mayarí, tiene los cabellos blancos. Usted tiene aire acondicionado en su habitación. Usted. como él, posee caninos de matute propicios al extravío. Usted, a semejanza del señor Federico Mayarí, vió anegado su discurso necrológico en el estruendo de una tormenta. Y, sin embargo, usted no es el protagonista de esa novela deforme, de ese relato absurdo, de esa divagación poética. Papaíto Mayarí es una criatura imaginaria. Está compuesto con muchos rostros, con muchas bondades dispersas, con muchos temas que se transportan y se entrecruzan.

Entonces, el hombre que pretendiera instalarse en el cuerpo de mi personaje, hasta en el sonreír quieto y armonioso de su mascarilla fúnebre, me replicó con infinita tristeza: —Está bien. Me expulsa usted de un mundo risueño. Me condena usted al peor de los exilios. Es usted doblemente injusto, porque yo, también, aunque esto suene a jactancia, soy una criatura imaginaria.

Suele afirmarse, en forma elemental y perentoria, que el público gusta de aquellas novelas en que abundan los personajes de carne y hueso. los seres vivientes, los que tienen una realidad bajo la ficción externa. No se trata tan sólo de la abolición de los seres abstractos o puramente ficticios, sino de la presencia indubitable de seres que tienen una densidad cotidiana. Pues bien, no. No hay novelas en clave, porque las mejores de este género, a consecuencia de una moda efímera, pero devastadora, se encuentran en los documentos históricos y en las biografías "romancées". Pero es hora de regresar, después de este meandro cursivo que tiene cierta semejanza a una dosis parsimoniosa de laberinto, al punto de partida, al título de esta disertación. Lo confieso humildemente: "Papaíto Mayarí" fué escrito a la diabla. "Fotuto", en cambio, a pesar de su nombre, ambicionó una meta. Me tocó profundamente la observación de un crítico: en Papaíto los grandes acontecimientos de su vida coincidían con fechas patrióticas: 20 de mayo, 24 de febrero, Viernes Santo, Nochebuena, Día de Difuntos, Domingo de Piñata. Esos hitos tenían una

potencia suficiente para componerle a mi personaje un relieve de eupátrida. Desventuradamente, al urdir la etopeya del mismo, me sentí tentado por un mal demonio, y el patriotismo de Papaíto Mayarí, por sobriedad congénita, por un afán de mesura, por un cuidado de no declamar, de no dejar ver sus lágrimas, se circunscribe a proclamar la necesidad de una simbiosis heroica: la colusión del queso de San Felipe y los casquitos de guayaba como postre nacional. Comprendí, un poco tarde, que ese escepticismo, en un país de tantos inmensos fervores patrióticos, —la bandera, el himno, los restos del "Maine", el túnel— estragaba totalmente al personaje. Comprendí que, en la novela, en el teatro, en la historia, en todo lo que sea relato, ficción, verdad, confidencia, no hay que mostrar lo accesorio, sino lo esencial. Es, por ejemplo, el caso de una sala de cirugía. Es absurdo detenerse en el instrumental. Es más absurdo describir la careta de cloroformo, la agudeza del bisturí, la facultad aprehensora de las pinzas. Lo esencial está en inclinarse sobre la carne enferma y magullada, sobre los corazones que sufren.

De esta suerte, queriendo darle un vuelo y un trayecto a mi flecha inerte, escribí en "Fotuto" lo siguiente:

"Pero Héctor Abril no podía estar callado mucho tiempo. Y con su aire de los días apacibles, fulgurante el palique y el persiflage, levemente amortiguada la facecia, como si quisiera ponerle al choteo un coturno marchito o un pámpano mustio, exclamó:

—No te muevas, Fotuto. Ese sol de marzo, todavía pálido, que te da en la cara, te ilumina, a pesar de todo. No, no te muevas... ¿Sabes a quién te pareces con tus dolores, con tus caídas, con tus sueños y tus frustraciones?

—No, no lo sé, —y la voz del terrorista liberado fué hueca y blanca.

—A Liborio, al pueblo cubano, a nuestro pueblo. Claro: te faltan las patillas colgantes, el sombrero de yarey, el zapato de vaqueta, el gallo bajo el brazo, los parásitos en el intestino. Pero tienes su tristeza, su derrota, su miseria.

Fotuto rebotó sobre la tierra prieta, bajo la ceiba.

—¿Yo? ¿Me parezco a Liborio?... ¿A nuestro pueblo? Que te crees tú eso...

Iba a salirle una risa explosiva de los labios, por el canino orificado, por la boca ancha y sin hiel. Pero se le tornó trunca, inviable, deshecha, y la carcajada embrionaria se le mudó en mueca, en espanto, en angustia, como si de repente hubiera hecho un atroz descubrimiento..."

No toméis a fétido narcisismo la cita, mucho menos al deseo de garapiñar esta transmisión con un viejo texto, para ganar tiempo. La verdad es otra. Como dije antes, una noche, un habanero distinguido, los cabellos blancos, la camisa blanca, y para realzar el rango capitalino de La Habana, con una perla en su corbata negra, pretendió, con artificio extralegal, con acrobacia desusada, introducirse en la piel benigna, en la morfología bien distribuída y en el espíritu equilibrado de Papaíto Mayarí. En cambio, nadie, absolutamente nadie, ha llegado hasta mí para decirme: Yo soy Fotuto. Nadie ha querido ser la alegoría de Liborio. Nadie me ha traído, para filtrarse en el personaje, su angustia y su miseria, sus patillas fluetas y el canino orificado, lo cual me prueba que Liborio ha muerto o que ya nadie en Cuba, por afán de austeridad, interpola en la boca, como ornamento, un diente de oro.

Pero rectifico. La cosa ocurrió a las tres menos cinco a la entrada de este salón. Un hombre irrumpió ante mí como si brotara del pavimento. Flaco, esmirriado, la greña prolija, los ojos oscuros y melancólicos. Y aun tengo sus palabras ardientes y calcáreas en el oído, palabras de revelación, en yermo, en tristeza resignada:

—Señor, usted, al componer mi biografía, en un relato espeso que no ha leído nadie, incurrió en deformación, en mendacidad, en calumnia. Yo soy Fotuto, Fotuto en La Habana. Pero usted me obsequia con aventuras desusadas y peripecias que no me pertenecen. Nunca fuí mancebo de botica en Trinidad. Nunca capturé la pantera hebdomadariamente extraviada del Circo Mon-

talvo. Tal vez mi vivir sea un poco confuso, y en esto acaso me parezca a Liborio. Pero nunca fuí tenedor de libros en una fonda asiática ni me encarcelaron por haber fabricado un niple urológico. Mi vida, señor, no es una novela. No lo ha sido, porque, a veces, sin proponérmelo, he colectado más lágrimas que estrellas. Pero, señor, ya que esta tarde de agosto, en el noble recinto de la Universidad del Aire, va usted a hacer las "Confesiones de un narrador". revele, en nombre de la verdad, que yo soy Fotuto, pero que el construído por usted, nada tiene que ver con mi vida. Piense, como dijo Luz Caballero, que sólo la verdad nos pondrá la toga viril. Hágalo por Luz Caballero, puesto que yo no tengo ninguna autoridad para formularle una reclamación, porque antes que nada, me niego a ser su personaje. Usted vierte un Fotuto, en su pseudo novela, que ni siquiera con patillas fluviales y con parásitos pululos, indemnes al cundiamor, puede ser considerado el símbolo del pueblo cubano. Nadie cree en aliños ficticios, discretos y convencionales, señor, y no hay nada más delirante que el humorista que se supone inteligente por haber fabricado un símbolo amargo, incierto y mollar. No, señor. Su Fotuto es mentiroso y desgraciado. Usted lo acosa con todas las desventuras. Hasta lo sitúa en la última página de su novela, vaciando su revólver, en gesto de dignidad patriótica, contra los cañones de un acorazado americano. Usted se olvida del Caney y del Tratado de Reciprocidad.

Me sentí señor... aniquilado. Traté de rehuír esta disertación. Pero no podía cambiarse el programa, y además, uno de ustedes, tratando de consolarme, me dijo que este Fotuto, en improntu y en venganza, era una criatura imaginaria.

●



Distribución exclusiva:
OSCAR A. MADIEDO
O'Reilly 407
La Habana.